

Etnografia de arquivos – entre o passado e o presente

Ethnography of archives – between past and present

■ MARIA CRISTINA CASTILHO COSTA *

Na Pandúria, nação ilustre, uma suspeita insinuou-se um dia nas mentes dos oficiais superiores: a de que os livros contivessem opiniões contrárias ao prestígio militar. De fato, a partir de processos e investigações, percebeu-se que esse hábito, agora tão difundido, de considerar os generais como gente que também pode se enganar e organizar desastres, e as guerras como algo às vezes diferente das cavalgadas para destinos gloriosos, era partilhado por grande quantidade de livros, modernos e antigos, pandurianos e estrangeiros (Calvino, 2001: 74).

RESUMO

O ensaio trata da metodologia de estudo de arquivos documentais gerados na modernidade como forma de entender a relação que se estabelecia entre Estado e sociedade. A partir de pesquisas desenvolvidas junto ao Arquivo Miroel Silveira da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, composto de processos de censura prévia ao teatro em São Paulo de 1930 a 1970, procura explicitar o método etnográfico como meio de interpretar as informações e as relações entre as partes envolvidas. A etnografia possibilita ainda estabelecer uma ponte entre o passado e a atualidade, época marcada pela proliferação de arquivos públicos e privados.

Palavras-chave: etnografia, arquivos, informação, poder

ABSTRACT

The essay is concerned with the methodology of studying documental archives produced in Modernity as a way to understand the relationship that was established between state and society. From researches developed by Miroel Silveira Archive in the School of Arts and Communications of University of São Paulo, composed by trials of prior censorship to the theatre in São Paulo from 1930 to 1970, it attempts to explicit the ethnographic method as a way to interpret the information and the relationship between the parties involved. The ethnography also provides a bridge between the past and the present, a time marked by the proliferation of public and private archives.

Keywords: ethnography, archives, information, power

* Professora livre-docente da Escola de Comunicações e Artes e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Arquivo Miroel Silveira e do Curso de Especialização em Gestão da Comunicação, e Presidente da Comissão de Pesquisa da ECA-USP.

INTRODUÇÃO

A REPÚBLICA NO BRASIL foi tardia – a vinda da família real portuguesa, a presença da corte, o longo reinado de D. Pedro II e o autoritarismo das instituições monárquicas abortaram os sonhos liberais e republicanos do país, fazendo com que mantivéssemos instituições políticas ainda semicoloniais por décadas. Talvez por essa razão, quando enfim a República foi proclamada não encontrou no Brasil um povo amadurecido pelos anos de submissão ao trono, mas uma população habituada à centralização e ao autoritarismo, com fracos sentimentos de cidadania e participação política. Por essa razão, os primeiros anos da chamada República Velha foram de instabilidade política e constantes apelos a recursos repressivos que buscavam calar conservadores e progressistas insatisfeitos com os rumos dos acontecimentos. Assim, de um lado, buscava-se modernizar o país e dar-lhe um caráter mais impessoal, burocrático e racional como exigia o novo regime, enquanto, de outro lado, mantinham-se os recursos autoritários típicos de uma monarquia oriunda do colonialismo. Entre renovação e conservadorismo, abusava-se do poder e adaptavam-se os sistemas repressivos do Império para o novo sistema de governança.

A liberdade de expressão, valor que faz parte do ideário republicano juntamente com conceitos como o de representatividade política, igualdade perante a lei e sucessão no poder, foi sumariamente desconsiderada mediante a necessidade de controlar a opinião pública e reduzir as críticas e o apelo do ideário socialista. Os meios de comunicação eram alvo preferencial de uma censura rotineira, pontuada por atos mais violentos de fechamento de jornais, prisão de jornalistas e condenação ao desterro (Sousa, 2003: 23). Juntamente com *loucos, prostitutas e doentes* (Ibid.: 24), profissionais da imprensa eram expulsos do país, com amparo legal da constituição republicana. Considerados *agitadores* ou *conspiradores*, não recebiam nenhum tipo de complacência diante do ato ilícito de criticar o poder. Isso sem mencionar a imprensa operária, os jornais de sindicatos e de partidos políticos que padeciam de fraqueza crônica diante do Estado. Desse modo, os meios de comunicação estavam sujeitos à justiça comum, que, inspirada na monarquia, buscava silenciar e afastar os descontentes e, dentre eles, especialmente, os porta-vozes do proletariado ou dos movimentos socialistas. Além da repressão policial e jurídica, a censura econômica, já então existente, permitia que os recursos de publicidade do setor público ou de ajuda financeira do Estado favorecessem os jornais situacionistas. Dessa forma processava-se o confronto entre poder e opinião pública no Brasil na primeira metade do século XX. Antonio Costella comenta:

Já pelo vernáculo empregado no diploma legal, a aurora republicana permitia adivinhar que, dali para frente, teríamos dias borrascosos, ainda que entremeados de períodos tranqüilos. Anunciavam-se contrastes entre intermitente liberdade de imprensa e vigorosa repressão.

A previsão da meteorologia política não era enganosa. Sucederam-se períodos de liberdade, entremeados pelos de censura declarada, às vezes na curta duração dos estados de sítio, às vezes na interminável persistência das ditaduras... (Costella, 2007: 41).

Mas isso não ocorria apenas na imprensa – o mesmo controle e opressão eram verificados em outras áreas da produção simbólica, como os espetáculos teatrais e circenses, as apresentações cinematográficas e todas as manifestações com a presença do público e em cima de um palco. O teatro, mesmo sendo um tipo de entretenimento da elite, era severamente vigiado e sofria diferentes formas de perseguição – do preconceito contra a profissão de ator e atriz, considerada pouco digna, até a censura que se manifestava no exame prévio do texto, para edição e encenação, e na fiscalização do próprio espetáculo. Perpetuava-se o hábito da análise do texto dramaturgic realizado por intelectuais, religiosos e autoridades governamentais, nos moldes instituídos pelo Conservatório Dramático Brasileiro¹ que funcionara no Segundo Reinado, quando se avaliava a conveniência, adequação e qualidade artística da obra. Também verificava-se a fiscalização do espetáculo cênico exercida pela própria polícia que fiscalizava o figurino, a iluminação, os gestos, o decoro das cenas e, até mesmo, o português utilizado nos diálogos, numa tentativa de defesa do idioma pátrio.

O amparo legal a esses mecanismos vinha do Decreto no 3.610, de 14/04/1900, que estabelecia como dever do Estado republicano

inspecionar as associações públicas de divertimento e recreio, os teatros e espetáculos públicos de qualquer espécie, não só quanto à ordem e moralidade, como também com relação à segurança dos espectadores. (Assim como) presidir aos teatros e demais espetáculos públicos, segundo designação do delegado auxiliar (D.O.U., 1900: 439-457).

Havia ainda, como na imprensa, a censura econômica, uma vez que o acanhado público existente no começo do século XX exigia que um espetáculo, para ser levado à cena, fosse subvencionado pelo governo. Desde o Império, verbas arrecadadas pelas loterias eram destinadas ao fomento do teatro (Costa, 2006: 50).

1. O Conservatório Dramático Brasileiro foi instituído pelo decreto n.425 de 19 de julho de 1845 com o qual também se oficializava a censura prévia ao teatro que devia preceder a censura policial do espetáculo prevista desde a constituição de 1824.

O ESTADO NOVO – A CENSURA E A FORMAÇÃO DE ARQUIVOS

Entretanto, foi o Governo Vargas que estabeleceu a censura como um recurso impessoal, rotineiro e burocrático nos moldes das ditaduras de caráter nacionalista, e mesmo nazi-fascistas, existentes na Europa. Admirador de Benito Mussolini e de Antonio Salazar, Vargas instituiu o Estado Novo e um eficaz aparelho de controle e racionalização do poder.

Vargas conhecia a importância do controle da indústria cultural – da imprensa e, especialmente, do rádio, um dos mais populares meios na época. Criou uma estrutura organizacional inédita para fazer uso desses meios, controlá-los e censurá-los. Em 2 de julho de 1931, criou o Departamento Oficial de Publicidade – DOP², que passava a controlar os jornais e a radiodifusão. Vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores e funcionando como um apêndice da Imprensa Oficial, o DOP fazia circular notícias das fontes oficiais para a imprensa em geral, transformando-se em recurso de legitimação do governo Vargas (Goulart, 1990).

O mercado de trabalho era limitadíssimo, porque os jornais tinham tudo pronto da Agência Nacional. Vinha tudo mastigado. As redações tinham quatro ou cinco pessoas que faziam o jornal todo. Vinha tudo pronto, com ordem, inclusive, de publicar em tal página, com tal destaque.

... e qualquer sinal de rebeldia cortavam o papel e a publicidade. A publicidade o governo controlava, vamos dizer, 60% e ao mesmo tempo intimidava as empresas privadas. Ninguém queria ficar contra o Banco do Brasil. Sob o ponto de vista da censura, eu considero o Estado Novo mais tenebroso, porque não tinha saída. Hoje existe o recurso de você deixar o espaço em branco. Naquele tempo, se fizesse isso, fechavam o jornal (Silveira: 1979).

O amparo legal para o controle dos meios de comunicação veio da Lei de Imprensa de 1934, que permitia a censura durante estados de sítio e possibilitava a apreensão de jornais, e da Lei de Segurança Nacional, de 1935, colocando à disposição do governo diversos recursos de repressão. Quanto à censura, assim pensavam as autoridades:

A Censura não é um meio violento restritivo da liberdade. É, exclusivamente, um remédio profilático, preventivo, de que lança mão a autoridade pública, no legítimo exercício de sua defesa própria para evitar que, na maioria dos casos, até de boa fé, a imprensa honesta possa prejudicar as medidas de maior relevância para o estabelecimento da ordem ou para o refortalecimento das instituições feridas. É, assim, legítima a Censura; e sua prática constitui dever precípua e máximo das autoridades constituídas (Apud Souza, 2003: 99).

Em 1937, sob pretexto de eliminar uma possível revolução comunista, Getúlio Vargas instaura o Estado Novo no Brasil. A burocracia de controle e fomento dos meios de comunicação e das manifestações artísticas atinge o auge. Para tanto, em 1939, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP – um mega órgão que, como o SNI de Salazar, acumulava funções de propaganda, publicidade, informação, documentação e pesquisa, publicações, promoção da cultura em escolas e quartéis, controle e fiscalização de espetáculos, censura prévia de jornais e diversões públicas, regulamentação de contratos de trabalho por empresas culturais, produção e distribuição de filmes, defesa do idioma, incremento do turismo no país e muitos outros assuntos, como a difusão de boletins meteorológicos. Em 1940, ao DIP eram atribuídos 53 diferentes serviços, incorporando órgãos como o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), o Departamento Nacional de Propaganda (DNP) e a Comissão de Censura Cinematográfica, subordinada ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, isso sem esquecer da Polícia e da Saúde Pública. Além da sede que funcionava no Rio de Janeiro, foram constituídos os DEIPs, filiais para cuidar dos processos que tramitavam pelos diferentes estados e para garantir certa homogeneidade de pensamento e ideologia.

Havia nessa forma de governar e controlar a sociedade uma maneira peculiar de entender as funções públicas do Estado, que se manifestava em preceitos ideológicos e procedimentos burocráticos. Por um lado, reconhecia-se a importância da informação como elemento indispensável ao exercício do poder. Por outro, praticava-se toda forma de arbitrariedade em nome da defesa da população, encarada sempre como dependente e indefesa. Toda a racionalidade burocrática que essa política de controle instituiu passava, portanto, pelo aparato legal, pela complexificação dos processos públicos e pela criação de arquivos com os quais se gerenciava a informação e se intervinha na sociedade.

Um dos resultados dessa forma de governar foi o surgimento de acervos reunindo documentos e informações, através dos quais a censura era exercida por meio de procedimentos impessoais e burocráticos que, como veremos, respondiam a diferentes funções: conhecer a produção simbólica que se processava nos meios de comunicação e nos espaços artísticos, controlar ideologicamente a sociedade, submeter os produtores, diretores e demais agentes aos rigores do Estado e colocá-los à disposição da propaganda política.

Essa prática instituída no Brasil por Getúlio Vargas sobreviveu a ele, ao Estado Novo, a outros períodos de ditadura que o sucederam, e chegaram ao alvorecer do século XXI, quando as funções do Estado foram reavaliadas e suas relações com a sociedade foram redefinidas. Nesse processo de reformulação, ou de “reapetuação” como o chama Boaventura de Sousa Santos (1999: 33), os

2. O DOP foi substituído em 1934 pelo DPDC - Departamento de Propaganda e Difusão Cultural que, por sua vez, em 1937, deu origem ao DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda.

antigos arquivos foram encerrados, abandonados ou destruídos, passaram às mãos de outros burocratas e departamentos, de cientistas, de organizações não-governamentais, de museus e se transformaram-se em testemunhos de um período que parece passado e findo. É época de remexer os guardados, revirar os arquivos, reorganizar os documentos e interpretar as informações, buscando recriar as relações que eles legitimam e sacramentam. Não apenas para reconstruir a memória e suas continuidades, mas, como propõe Michel Foucault (1995: 6), para descobrir descontinuidades e a irrupção de novos acontecimentos.

Um desses arquivos, criado pelo DEIP de São Paulo, chegou à atualidade – hoje denominado Arquivo Miroel Silveira, está sob a custódia da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Trata-se de uma coleção de 6.205 processos de liberação de peças teatrais para apresentação pública, encaminhadas ao Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, entre os anos de 1930 a 1970, com todos os pareceres, carimbos, vetos e cortes dos censores, além dos originais das peças que deveriam ser encenadas, muitos deles ainda inéditos.

Sabendo da importância dessa documentação, Miroel Silveira – autor, tradutor, diretor, crítico e professor – conseguiu salvá-la da destruição quando, em 1988, a Constituição eliminou a censura às artes e aos meios de comunicação no Brasil. Após sua morte, esse acervo de documentos foi entregue à Biblioteca da ECA, constituindo, em sua homenagem, o *Arquivo Miroel Silveira*.

Foi a partir dessas informações que Silveira realizou seu doutorado, defendendo a tese *A Comédia de Costumes – Período Ítalo Brasileiro: subsídio para o estudo da contribuição italiana ao nosso teatro*, na qual analisa a formação dos grupos filodramáticos, sua produção teatral e posterior disseminação no teatro paulista. Um estudo do teatro operário paulista – grupos amadores formados por trabalhadores da indústria, geralmente imigrantes, que viam na encenação de peças uma forma de defender e divulgar suas ideias libertárias, além de conservar a cultura de origem: italiana, portuguesa, russa ou lituana.

Desde o ano 2000, esse arquivo é estudado por projetos de pesquisa individuais e temáticos que já reuniram mais de quarenta pesquisadores em diferentes níveis acadêmicos que vão da pré-iniciação científica ao pós-doutorado, buscando recriar e conhecer em profundidade o fenômeno da censura à produção simbólica. Esse estudo produziu seminários, cursos, dissertações, teses e diferentes publicações e artigos como este, que busca analisar o próprio arquivo enquanto procedimento público e político e objeto de estudo de diferentes disciplinas humanas como a história, a sociologia e as ciências da comunicação³.

CENSURA – TRÂMITES DE UM PROCESSO DE SUBMISSÃO DA PRODUÇÃO SIMBÓLICA AO ESTADO

Diz Foucault, de forma explícita:

O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstruir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações (Foucault, 1995: 7).

O trato com documentos revela serem eles, antes de tudo, os elos de relações estabelecidas, enquanto a análise hermenêutica permite o desvelamento de intenções, valores, desejos, recuos, presentes não só em tudo que é explicitado, mas também naquilo que é omitido ou dissimulado. Extrair do Arquivo Miroel Silveira essas informações e compreender como agia a censura sempre foi o objetivo principal da pesquisa, cujos resultados passamos a relatar nessa parte do texto.

Desde 1939, quando foi instituído o DIP, os processos de censura prévia ao teatro foram reunidos em um único setor, a Divisão de Censura de Diversões Públicas que os organizou por ordem cronológica, atribuindo-lhes um número sequencial de arquivamento. Para que uma peça pudesse ser encenada, o autor, diretor ou produtor deveria enviar para a Divisão duas cópias do texto original manuscritas, datilografadas, impressas, mimeografadas ou xerocadas para leitura e avaliação. Acompanhava os textos uma carta do solicitante, dirigida ao diretor, com informações acerca da apresentação: *nome e endereço dos solicitantes; título, autor, gênero, número de atos do texto e local e data do espetáculo*.

O diretor despachava o processo para um censor através de um funcionário da Divisão. Os censores eram homens de certo lustro intelectual ou importância política que consideravam essa tarefa como uma honrada atividade intelectual e, ao mesmo tempo, uma ajuda de custo que engordava suas rendas. O trabalho era fácil e exigia apenas que o censor passasse uma vez por semana na Divisão de Censura para pegar os processos sobre os quais deveria arbitrar com liberação, veto ou cortes no texto. O apontamento mais comum era o corte de palavras, falas, trechos, cenas ou personagens. Cada corte era realizado com anotações a lápis de cor vermelha, e as folhas recebiam o carimbo com a palavra *censurado*. Juntava-se ao processo uma guia de recolhimento do imposto do selo e certificado de autoria de textos nacionais com a cobrança dos direitos autorais devidos.

As peças liberadas recebiam um certificado cuja validade variava de três a cinco anos. Expirado esse prazo, as peças deveriam novamente ser analisadas

3. <http://www.eca.usp.br/ams/>

para novas encenações, sendo a liberação única, individualizada por companhia interessada em levar ao palco a mesma obra. Cada processo reunia as diferentes solicitações, certificados e pareceres dos censores, havendo um único processo para cada peça ao longo da história de suas encenações.

No caso de cortes, uma das cópias do texto era arquivada e a outra seguia para o solicitante, a quem cabia obedecer às determinações dos censores ou pedir uma revisão da avaliação. Às vésperas de estrear o espetáculo, era marcado um ensaio geral ao qual comparecia o censor munido da cópia arquivada para verificar se as indicações haviam ou não sido respeitadas. Era uma ocasião muito delicada, pois, após ter investido os recursos materiais e humanos na realização do espetáculo, a companhia tinha que se apresentar ao censor de forma privada, ficando a cargo dele a autorização da estreia. Diversos diretores e artistas entrevistados mencionam o constrangimento que se estabelecia entre censores e artistas, embora as companhias procurassem tratar de maneira afável o representante do Estado.

Aos autores, diretores ou produtores dos textos vetados só restava buscar apoio político para reverter a situação, o que exigia muitas idas e vindas e, algumas vezes, dezenas de tentativas e passagens por gabinetes de autoridades. Exemplo disso ocorreu, conforme depoimento, com Gianfrancesco Guarnieri, na encenação de *A semente*.

Podemos então constatar que os documentos do Arquivo Miroel Silveira trazem as marcas de cada uma dessas etapas, com despachos escritos a mão, carimbos, recortes de jornal, assinaturas e programas que acompanham esses trâmites. Trazem também, por vezes, pareceres dos censores ou autoridades instituídas acerca dos textos, defendendo ou justificando os cortes ou vetos. Alguns processos apresentam também informações sobre as companhias teatrais e a sua situação jurídica.

Os processos do Arquivo Miroel Silveira cobrem um período que vai de 1926 a 1970. Percebe-se nessa documentação um aprimoramento no processo de fiscalização, envolvendo um número cada vez maior de pessoas e instâncias pelas quais deveriam passar os textos a caminho do palco. Por outro lado, há alguns processos que acabaram em mãos de autoridades políticas externas à Divisão de Censura, ação reveladora da não passividade da classe teatral ante os vetos recebidos. Ter algum parente, conhecido ou amigo no Estado, diante de um veto, possibilitava a busca de possível apoio. *Perdoa-me por me traíres*, de Nelson Rodrigues chegou à mesa de Jânio Quadros, na época governador do Estado.

Quando enfim a peça estreava, alguns lugares na plateia eram reservados ao *staff* da censura que podia, em qualquer dia que desejasse, assistir ao

espetáculo e certificar-se do respeito às determinações censórias. Se nada mais obstasse a encenação, o processo encerrava-se com um carimbo de *Arquive-se*, acompanhado do certificado de censura. No entanto, nada impedia que alguma autoridade, assistindo ao espetáculo, julgasse que os censores haviam sido condescendentes e solicitasse o fim das apresentações. *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, em São Paulo, foi proibida alguns meses depois de estrear.

Como se vê, a censura obrigava os artistas a se aproximarem do Estado, a tentarem reduzir o caráter malicioso, erótico, satírico ou crítico das peças, a praticarem a autocensura e a serem subservientes aos censores. Estes, por sua vez, sentiam-se lisonjeados por conviverem com artistas, por serem alvo de suas atenções e por terem direito a frequentar os espetáculos gratuitamente. Assim, os trâmites dos processos censórios, por si só, já produziam efeitos modificadores nos textos e nos espetáculos. Como disse um dos artistas entrevistados⁴: *já sabíamos que não podíamos falar de aborto, que não passava*. Por outro lado, o Estado reunia informações substantivas sobre a produção artística – quem escrevia o quê, quem encenava, quem pertencia às companhias, onde elas se apresentariam, quando e por quanto tempo. Além do que, esses processos permitiam ao governo intervir na organização das companhias, exigindo contratos e outros requisitos profissionais, administrativos e jurídicos, que muitas vezes serviam de subterfúgios para interdições.

Walter de Sousa Junior, em sua tese sobre circo-teatro em São Paulo (Sousa Júnior, 2008), mostra que os autores circenses muitas vezes viam-se obrigados, pela burocracia censória, a declararem-se autores de textos que, na verdade, eram de produção coletiva. Não podemos esquecer que o campo artístico se organizava nessa primeira metade do século XX e que as obrigações impostas pelos órgãos de censura ajudavam nessa institucionalização. Nas entrevistas realizadas, Sousa Junior obteve o seguinte depoimento de Waldemar Seyssel Filho, filho do palhaço Arrelia:

Então, sempre que meu pai inaugurava uma peça nova, lançava uma peça nova, estreava aquela peça nova, ele sempre tinha alguma coisa que ele dizia de improviso, ele mesmo punha lá na história, alguma coisa que era contrária às normas vigentes... Então, no dia seguinte ao da estréia ele era chamado no DEIP pra contar pro delegado lá o que era aquilo que não podia, ou coisa assim... Então ele ia lá, conversava com ele, aquela conversa animada que ele tinha, contava piadas, fazia uma graça, tudo, e eles ficavam amigos. O departamento quase todo era amigo do meu pai. Tanto que eles deram um relógio de ouro pro meu pai com inscrição (Idem: 177).

4. Relatório Científico do projeto de Pesquisa O Arquivo Miroel Silveira - A Censura em Cena - organização e análise dos processos de censura teatral do Serviço de censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, de 1930 a 1970, realizado entre 2002 e 2004, com apoio da FAPESP.

Como se pode perceber, as relações a que a censura obrigava, entre funcionários públicos, autoridades e artistas, ajudavam a configurar o campo artístico, a *nomear*, a identificar autores, a constituir relações profissionais de trabalho. A presença constante de documentação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, SBAT, nos processos, assim como as informações acerca da regulamentação das companhias, revelam o caráter paternalista da legislação e das intenções reguladoras de Getúlio Vargas. Por outro lado, essas reuniões entre censores e artistas são mencionadas em mais de uma das entrevistas colhidas nos projetos do Arquivo Miroel Silveira⁵. Nídia Lycia conta que recorreu a amigos para liberar peças, Gianfrancesco Guarnieri recorreu a conhecidos influentes para apresentar *Eles não usam Black Tie*, Dercy Gonçalves afirmou que a censura nunca a prejudicou, o que foi confirmado pelo censor Hameletto Capriglione Filho quando assegurou que todos sabiam que Dercy improvisava e falava palavrões, *mas que não adiantava tentar impedi-la*. O censor Coelho Neto contou ter sido responsável pela liberação de diversos textos, usando artimanhas como distrair a atenção dos colegas, nos ensaios gerais, nos momentos de maior tensão ou crítica⁶.

Desse modo, percebe-se que os atos censórios tinham uma amplitude que extrapolava a interferência nas peças e nos espetáculos, na medida em que colocavam face a face artistas e representantes do Estado. Ajudavam a tornar autores conhecidos do poder e do público, a fazê-los comprometerem-se a certos limites, a reconhecer artistas, a identificar temas, a definir gêneros e a mapear a produção cultural amadora e profissional. Em razão disso, Maria Aparecida Laet, estudando os processos de censura prévia ao teatro pertencentes ao Arquivo Miroel Silveira, considera que o DEIP promovia um verdadeiro gerenciamento de informações. Diz ela a respeito de certos processos mais robustos em que é possível reconhecer idas e vindas, argumentações e resistência.

A seqüência dos documentos mostra as ações das partes envolvidas no processo burocrático da censura – um verdadeiro embate de forças sociais em alguns casos – podendo ser traduzido em fluxos de informação/comunicação (Laet, 2007: 67).

O BEM E O MAL DO ARQUIVO

Na conferência *Mal de arquivo – Impressão freudiana*, proferida em Londres, em 1994 e posteriormente publicada, Jacques Derrida (2001) disserta sobre judaísmo, psicanálise e a importância dos arquivos. O autor aponta dois principais sentidos desses últimos: a ordem histórica e a ordem nomológica ou jurídica dos documentos. A primeira é responsável pela sucessão temporal e histórica de informações e a segunda pela regulamentação que cria e estrutura as

informações. Para explicá-las, Derrida remete à origem da palavra grega *Arkhe* que designa, ao mesmo tempo, *começo* e *comando*. É no arquivo, nos registros dos arcontes, que tudo se inicia. O *arkhêion* grego era inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, daqueles que comandavam, espaço onde eram depositados os documentos oficiais. Eram eles os responsáveis pela segurança dessas informações, bem como pela sua interpretação ou *competência hermenêutica* (Derrida, 2001: 13). Exercendo tais funções, criavam leis e as fundamentavam.

Além desse processo legal e histórico, normativo e burocrático, a formação dos arquivos é ainda responsável, segundo o autor, pela passagem dos atos de secretos e individuais a públicos e coletivos. Nesse sentido, o arquivo é instituidor, criador de realidades novas:

Todo arquivo é ao mesmo tempo instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional. Arquivo eco-nômico neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (nomos) ou fazendo respeitar a lei (Ibid.: 17).

Podemos perceber no Arquivo Miroel Silveira, claramente, todas essas instâncias – por um lado é lei e o exercício da lei – da lei que veta, corta ou libera, da lei que censura, julga o adequado e o permitido, o inadequado e o vetado. É o exercício da lei que burocratiza e despersonaliza – que torna cotidiano, que age de forma instrumental e automática e, supostamente, equânime. Entretanto, por outro lado, implanta sistemas, organiza informações, rotula, responsabiliza, legaliza, institui. Dessa forma, a documentação da censura prévia ao teatro ajuda a nominar o campo artístico e a instituí-lo – a arte transforma-se em produto com autor, produtor, diretor e atores e atrizes. Assim gera uma economia da produção simbólica. Finalmente, ao desencadear o processo e ao normatizá-lo, organiza e elabora uma ordem cronológica que faz a história que depois buscamos desconstruir. Produz também uma *topologia* que se refere, ao mesmo tempo, à distribuição de poder e autoridades entre aqueles que guardam o arquivo e às designações e rótulos que o processo distribui entre os fatos que busca arquivar. Os processos censórios identificam os agentes do campo artístico, nominam-os, ao mesmo tempo em que revestem de autoridade – autoridade de fazer falar ou calar – os que, de alguma forma, interferem nos atos de censura.

Esses dois lados do processo – o normatizador e o histórico – podem ser considerados como o bem e o mal do arquivo, aquilo que o faz necessário e aquilo que o faz repulsivo. É essa ambiguidade constitutiva de dispositivos que servem tanto ao conhecimento quanto ao exercício do poder que impressiona

5. Idem

6. Os ensaios gerais eram assistidos, na maioria das vezes por mais de um censor, para que as decisões não tivessem um caráter pessoal.

Nuno Porto (2007: 128). quando analisa os arquivos do império português de Angola. Diz ele:

Na impossibilidade de controlar o império territorialmente, controlava-se, nos bons momentos, o conhecimento produzido sobre o império: funcionários públicos faziam censos, estatísticas, listas de pássaros, arrumavam tudo isso numa série de classificações diferentes e punham os papéis a circular (Porto, 2007: 129).

Partindo de Derrida, Porto aprofunda a análise entre a constituição de arquivos e os processos de dominação, especialmente os coloniais. Mostra a aliança existente entre os arquivos, a ciência que os ajuda a constituir e a fundamentar epistemologicamente, e a administração política que tem o poder legal de gerar e registrar informações. Dessa aliança surgem redes de comunicação que comportam espaços, agentes, tecnologias, processos organizacionais e o controle da circulação de informações, conformando o que ele intitula de *colonialismo esclarecido* (Ibid.: 132). Conclui o autor: “O império é sobretudo um desafio administrativo, gerido a partir do British Museum, da Royal Geographical Society e das universidades” (Porto, 2007: 129). É uma economia de informação – produção, circulação, consumo – instituída pelo Estado, economia essa que substitui as relações coloniais tradicionais baseadas no comércio internacional de produtos. No lugar da troca de mercadorias, o colonialismo se expressa na troca de informações gerenciadas pelos arquivos. Trata-se de uma nova forma de ocupação não territorial, mas ideológica e identitária. Museus e arquivos representam a passagem do domínio material para o domínio da vida espiritual e da identidade social e coletiva.

E é justamente por tratar do simbólico, do ideológico, da informação que Porto propõe para o estudo dos arquivos e dos museus a etnografia. Diz ele:

A etnografia do arquivo assenta nas anotações relativas a correspondências, analogias, regularidades, remissões, ou o seu reverso, que o arquivo disponibiliza. Isto é, assenta nos registros de outrem das suas próprias experiências, historicamente circunscritas, na maioria dos casos não controláveis por esse directo, “naturalizadas” (nas classificações e ordenação pela estrutura terminada do arquivo). A etnografia de um arquivo parte, necessariamente, dessa condição do arquivo: que ele se protege do facto de ser um arquivo, mas que, enquanto tal, é um produto específico da articulação de estruturas e agências concretas (Porto, 2007: 127).

Sobre a etnografia, ensina o antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira tratar-se de um método científico de pesquisa empírica, segundo o qual

partimos dos ritos para chegar aos *sentidos* desses ritos, expressos por aqueles que deles participam para, enfim, construirmos o *significado*, ou seja, aquilo que resulta da interpretação etnográfica do pesquisador (Oliveira, 2000: 22). Essa interpretação exige um diálogo entre observador e observado, um *encontro etnográfico* capaz de romper fronteiras e superar confrontos. A etnografia é o método adequado para ultrapassar e compreender as relações de poder estabelecidas quer pelas instituições, quer pela ideologia do cientista, quer pelos processos de classificação científicos. Para isso, o autor recomenda, de forma disciplinada: olhar, ouvir, escrever...

Essa metodologia de pesquisa que tanta contribuição tem trazido aos estudos da comunicação permite a análise dos acervos documentais, como vestígios de duradouras relações estabelecidas entre grupos sociais envolvendo poder e dominação. Assim como entre a administração colonial e os colonizados, os arquivos marcam distâncias e delimitam *zonas de contato*, como as chamou James Clifford (1997: 188-219), ou espaços para o *encontro etnográfico*, como as denominou Cardoso.

O que procuramos relatar neste texto foi essa etapa de nossas pesquisas na qual procuramos ter o Arquivo Miroel Silveira, e não apenas a censura, como nosso objeto de estudo, debruçando-nos sobre ele para entender o jogo de dominação que ele envolve e as relações que estabelece entre os grupos sociais que interconecta. Procuramos ir além do visível e do legível, entendendo-o como um texto e buscando suas entrelinhas. Utilizamos a *imaginação sociológica*, ou a *interpretação etnográfica*, buscando entender além do sentido, o significado da censura para o Estado e os artistas, para a formação do campo artístico e para o público, protagonista oculto desses atos.

Como afirmamos neste texto, os processos de censura prévia ao teatro nos mostram que o mais importante eram as relações que se estabeleciam entre poder e artistas, submetendo-os, assim como as suas realizações, aos desígnios da burocracia governamental e da ideologia dominante. Por outro lado, afirmamos a importância dos trâmites na formação e institucionalização do campo artístico, na nomeação de autores, artistas, produtores, entre outros profissionais envolvidos. A etnografia é a metodologia mais adequada para entender as trocas que se processam nessas relações, o contexto nos quais as peças eram julgadas, avaliadas, cortadas ou vetadas. É a etnografia que nos permite, de forma mais precisa, identificar *uns* e *outros*, que nessa relação mediada pela lógica documental e burocrática, colocam-se nesse processo de trocas simbólicas, em que se intercambiam palavras, significados, personagens, situações e discursos.

CONCLUSÃO – MODERNIDADE E ARQUIVOS

Mesmo tendo sua origem na Antiguidade Clássica, no Ocidente, os arquivos proliferaram na Modernidade com a formação dos Estados Nacionais, a implantação de métodos administrativos burocráticos e com o desenvolvimento tecnológico e das comunicações. Diz Porto:

Esta configuração histórica específica é marcada pelo colapso, sem precedentes, do tempo e do espaço que – com o advento do uso do caminho de ferro, do barco a vapor, do telégrafo e do telefone – destronou um tipo de conhecimento seqüencial, substituindo-o por um tipo de conhecimento que permitia o acesso simultâneo à informação (Porto, 2007: 129).

Os arquivos se multiplicaram também com o desenvolvimento das ciências, cada uma elaborando seus próprios sistemas classificatórios e suas metodologias de pesquisa que resultaram em grandes séries e acervos documentais. O colonialismo e as pesquisas antropológicas também geraram arquivos, exigindo sistemas de gerenciamento. Regimes políticos ditatoriais como os que se instalaram na Europa e América na primeira metade do século XX foram responsáveis também por processos semelhantes em sua metodologia e função, ao Arquivo Miroel Silveira.

Nesse universo sem limites de massa documental da era contemporânea, chegamos ao século XXI, quando uma ruptura se processa nos padrões da modernidade. Emerge uma sociedade globalizada na qual predomina a comunicação em rede e na qual as informações, embora adquiram maior importância, sofrem um processo intenso de privatização. As mídias digitais produzem arquivos pessoais e institucionais automaticamente, as informações escapam ao domínio dos que administram politicamente a sociedade e o poder político perde o monopólio de gerenciamento dos processos produtivos e, conseqüentemente, dos produtores e dos produtos materiais e simbólicos. Como consequência, enfraquecido o Estado, os arquivos passam a ser descartados, destruídos, esquecidos, doados, espalhados por instituições museológicas, científicas ou administrativas.

A organização e a leitura desses arquivos por instituições universitárias, museológicas, científicas e administrativas passam a ter crescente interesse. A contemporaneidade se debruça sobre o seu passado para desconstruí-lo, entendê-lo e lembrá-lo. É nesse contexto que este ensaio faz sentido – apresentar o Arquivo Miroel Silveira não só como testemunho do passado, mas como exemplo do novo interesse existente nas pesquisas em ciências sociais pela *leitura etnográfica* dos arquivos.

Como tratar os documentos, como gerenciar as informações, como disponibilizá-las à sociedade, como interpretar seus indícios, como enfrentar as consequências desse conhecimento, como absorver essa experiência e, como propõe Foucault, perceber suas continuidades e descontinuidades no presente – eis algumas das questões fundamentais das pesquisas que se desenvolvem a partir de acervos, coleções e arquivos (Cunha, 2004). Também é fundamental saber como aplicar essa metodologia numa sociedade que tem na produção de arquivos, documentos e informações uma de suas mais importantes características.

É para esse debate que a experiência adquirida na pesquisa com o Arquivo Miroel Silveira pretende contribuir – a tentativa de estabelecer uma ponte entre passado e presente, percebendo rupturas, mas, certamente, continuidades. Assim, o controle, a vigilância, a intervenção do poder sobre a produção artística não se dá como no passado, mas se realiza por meio de novas estratégias e configurações, das quais o Arquivo Miroel Silveira representa um passado, mas não muito remoto. ■

REFERÊNCIAS

- CALVINO, Ítalo. *Um general na Biblioteca*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- CLIFFORD, James. Museums as contact zones. In: *Routes, travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1997.
- COSTA, Cristina. *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. *Censura em cena*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa Oficial/ FAPESP, 2006.
- COSTELLA, Antonio F. A censura nos impérios lusitano e brasileiro. In: MELO, José Marques. *Síndrome da Mordaça*. São Bernardo do Campo (SP): Universidade Metodista, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. v. I, ano 1900.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial*. São Paulo: Marco Zero: CNPq, 1990.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: UNESP, 2000.
- PORTO, Nuno. O museu e o arquivo do Império. In: BASTO, Cristiana; ALMEIDA, Miguel Vale de, e FELDMAN-BIANCO, Bela. *Trânsitos Coloniais – diálogos críticos luso-brasileiros*. Campinas (SP): UNICAMP, 2007.

- SANTOS, Boaventura de Sousa. Reinventar a democracia: entre o pré-contratualismo e o pós-contratualismo. In: HELLER, Agnes e outros. *A crise dos paradigmas em Ciências Sociais e os desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.
- SOUSA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no Picadeiro – circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. Tese. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *O estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume, 2003.

Endereços eletrônicos:

- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo Imperfeito: uma etnografia de arquivo – *Revista Mana*, número 2, volume 10, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v10n2/25162.pdf>>. Acesso em 1 ago. 2009.
- LAET, Maria Aparecida. *Arquivo Miroel Silveira: uma leitura dos processos de censura prévia ao teatro sob o prisma do gerenciamento de informações*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-11102007-134920/publ>>.
- SILVEIRA, Joel. O Estado Novo e o Getulismo. Depoimento a Gilberto Negreiros. *Almanaque Folha Online*. Inicialmente publicado na Folha de São Paulo, 9 jan. 1979. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/almanaque/memoria_5.htm>. Acesso em: 12 out. 2007.

Artigo recebido em 17 de agosto de 2009 e aprovado em 1 de fevereiro de 2010.